

# ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA LETRA DE LAS CANCIONES POPULARES MENORQUINAS

JOAN F. LÓPEZ CASASNOVAS

Letra y música son dos elementos constituyentes e inseparables de la canción popular. Esta es un producto de la relación social que ejerce funciones pragmáticas, cuyo significado sólo puede entenderse dentro de su propia dinámica social.

La sociedad tradicional se regía por una visión circular del tiempo. Por eso, muchos estudios etnológicos se hacen según el punto de vista del ciclo vital (el de la vida de una persona) y del ciclo anual. Al primero de ellos corresponderían las *cançons de bressol* (canciones de cuna), las infantiles i de juego, de iniciación a la vida adulta, de relación social y de *festejar* (hacer la corte), etc. En el segundo, se incluyen los rituales relacionados con las fiestas de invierno —de la Navidad al Carnaval—, de Cuaresma y Semana Santa, de primavera —desde abril a San Juan—, etc. Hay, pues, canciones que sólo se cantaban en determinadas épocas del año: las de *captar panades* (recoger empanadas), las de *diners de nous* (aguinaldos), los *goigs* (gozos) en honor de un santo, las alabadas y las serenatas; canciones de siega, de labranza, de reco-ger aceitunas, de matanzas, etc.

Una vez los cantos habían perdido su función original, se habrían conservado, y así han podido llegar hasta nosotros, como hechos folclóricos, de interés cultural o por nostalgia del pasado. En otro sentido, podemos afirmar que también se ha dado una cierta reconstrucción de elementos de la cultura tradicional

(vestidos, instrumentos, canciones y tonadillas, bailes y danzas, etc.), tarea que ha correspondido a diferentes agrupaciones o sociedades folclóricas, que merecen sin duda nuestro agradecimiento.

En cuanto a la aplicación del adjetivo «popular», este no debe excluir a los autores cultos. Así lo ha razonado Joan Mas i Vives, catedrático del departamento de filología catalana de la Universidad de las Islas Baleares, al establecer que, de hecho, producen literatura popular desde autores que podemos considerar sabios hasta improvisadores analfabetos, y que son consumidores de dicha literatura tanto las gentes iletradas como los eruditos que con frecuencia compilaban abundantes muestras de ella en sus misceláneas. En Menorca este es el caso de los ilustrados Joan Ramis y Antoni Febrer Cardona. Las relaciones de este último con la poesía popular han sido estudiadas por Maria Paredes i Baulida (Paredes: 2000). Por otra parte, Josefina Salord considera acertadamente que se debe cuestionar el tópico según el cual la literatura popular catalana sería una especie de reducto incólume frente a una producción culta escasa, por lo menos en el caso menorquín del siglo XIX.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> «...per tal com la incorporació a Espanya l'any 1802 pel tractat d'Amiens es produí des d'unes coordenades de normalitat cultural, fonamentades en l'existència d'una societat monolítica i en la creativitat i la difusió des de les capes cultes fins a les populars sense solució de conti-

## GLOSATS, GLOSES Y CANÇONETES

Los *glosats* son composiciones más o menos extensas, en estrofas de seis versos de arte menor de rima generalmente consonante, que suelen tratar argumentos diversos: un tema *in extenso* (la muerte, la creación del mundo, el juicio final, el pecado original, les miserias de la vida...); también pueden tratar sobre acontecimientos de interés local (*S'any de...* el año de la sequía, del hambre, de la epidemia de gripe, de la nevada, de un naufragio, un accidente luctuoso, un asesinato...); sobre cuestiones de carácter autobiográfico; cuestiones moralizantes o de interés «educativo»... En algunos casos, recordarán los «debates» de la literatura medieval.

Los *glosadors* más famosos llegaban a ser profesionales de la improvisación en verso y con frecuencia eran contratados o invitados para amenizar con su arte fiestas, vela-

*nuïtat. Així, l'activitat, fins aleshores de la primera generació del grup il·lustrat menorquí - amb les fites de la trilogia teatral de Joan Ramis i del programa col·lectiu, acordat amb l'Europa de les Illes, de la Societat Maonesa (1778-1785) es correspon, pel que sabem, amb una profunda vitalitat de la literatura entre popular i tradicional: en el cas del teatre, amb peces que, com l'anònima Història de la invenció de Nostra Senyora del Toro, fonen la voluntat devocional, la teatralitat desmitificadora dels entremesos i els ingredients pastorals més adscribibles a la sensibilitat «cult» de l'època; en el cas de la poesia, amb glosadors que, partint de mestre Josep Vivó com a primer referent, expliciten una «tradició», que mantingué la creativitat i eixamplà la nòmina de glosadors «reconeguts» al llarg del segle XIX i bona part del XX» (Febrer i Cardona: 2005, pàg. 6-8).*



Los *glosats* son composiciones en estrofas de seis versos de arte menor de rima generalmente en consonante que se improvisan y suelen tratar argumentos diversos (En la fotografía, de izquierda a derecha: Joan Vinent, Miquel Ametller i Gabriel Cardona (*Biel s'arader*) a finales de la década de 1970; Archivo d'Imatge i Só de Menorca)

das, matanzas u otros festejos populares.

¿Cuál era la actitud de la gente ante la palabra rimada y el discurso oral ingeniosamente trabajado? Una cierta expectativa ritual, que tenía prevista, según cada ocasión, el tipo de código que el glosador utilizaría y de que modo lo haría. Esta relación entre la canción y su circunstancia era tan significativa por su contenido (de picado o de rivalidad, sentenciosas, de dolor si se trataba de evocar, romances de diversión, etc.) como decisiva en tanto que acto litúrgico o ritual (la fiesta de la matanza del cerdo o *porquejades* debían tener su sesión de *glosat* así como también canciones y bailes de fandango...).

En las Islas Baleares, dice Joan Amades, la canción breve improvisada en su origen y dictada según el caso o la circunstancia en que se canta domina notablemente sobre la canción larga, que se encuentra con menor frecuencia en el continente. Frente a estas composiciones extensas tenemos las *corrantes*, nombre genérico que se da a un conjunto muy abundante de canciones breves —generalmente de cuatro versos heptasílabos— que conocemos con diferentes nombres y con ligeras variantes

en todo el territorio de cultura catalana. *Follies*, *gloses*, *cobles* son las denominaciones con que se conocen popularmente en Cataluña, en las Islas y en el País Valenciano, respectivamente. De todas maneras, la palabra *glosa*, en Menorca también recibe un significado algo genérico. Aquí, a las canciones breves de cuatro versos se las llama *cançons botxetes*. Bajo la idea de loca o *boja* (pronunciado *botxa*, con fonema palatal africado sordo), podemos descubrir —como ha puesto de relieve Francesc de B. Moll— la consideración popular de que la canción breve es algo extravagante, «como una salida de tono o sin sentido». Las dos notas más características de estas cancioncillas, según el punto de vista de Amades, dejando de lado su brevedad, son su agudeza y su intensidad. Disponemos de muchísimas de ellas. Son tan numerosas como, en cambio, escasas son sus melodías. Participan del sentido primario de la canción que no está preestablecida sino que se improvisa, se dicta y se elabora en el mismo momento en que surge su necesidad y de acuerdo con esta se refiere a un caso concreto... por eso, porque se refiere a un caso concreto, tanto Moll como Amades coinciden en decir que estas canciones constituyen la esen-

cia del Cancionero. Las recogidas en Menorca, o en Eivissa o al pie de Montserrat, o en cualquier otro lugar o comarca, ¿podemos afirmar que son producciones rigurosa i auténticamente autóctonas?

Si bien consideramos, observando cómo funciona la transmisión tradicional, la pregunta se responde por sí misma. No cabe duda de que existen las importaciones; algunas *corrantes* de Cataluña, ciertas *coplas* castellanas o andaluzas, etc. se trasplantarían a las Islas Baleares, mientras que otras desde las islas a la península habrían seguido un camino inverso, aunque este viaje no fuera tan habitual. Se puede estar absolutamente convencido de que, con las debidas excepciones, todas las canciones están en todas partes (López: 1982).

## LOS CANÇONERS MENORQUINES

En 1911, el Ateneo de Maó convocó un concurso para premiar la mejor obra que se presentara sobre folclore menorquín. Se trataba de un esfuerzo para dar a conocer el folclore insular con la conciencia de que este representaba un elemento de primer orden para evaluar en sus diferentes aspectos la historia íntima (intrahistoria), las costumbres, etc. del pueblo menorquín. Tanto es así —proclamaba la convocatoria del Ateneo— que la literatura y la música populares constituyen la base de estudios filológicos, históricos y sociológicos, a la vez que en ellas descubrimos sentimientos no por ingenuos menos exquisitos.

La llamada del Ateneo halló respuesta. Del trabajo presentado bajo el lema «El poble parla, riu i canta, escoltem-lo», que mereció un accésit era autor Andreu Ferrer Ginart, maestro de escuela de Es Migjorn Gran, y el ganador fue el que se presentaba bajo el lema «Es poble autor», que apareció publicado el 1918 en dos volúmenes: «*Folklore menorquí. De la pagesia*», cuyo autor era el médico también de Es Migjorn Gran Francesc Camps i Mercadal, conocido como «Francesc d'Albranca».

Si nos fijamos en los lemas con que ambos trabajos se presentaban, no nos será difícil reconocer la mentalidad romántica que impulsaba a los dos *migjorners* (el médico erudito y el profesor mallorquín de Artá). Los dos apelaban al Pueblo en calidad de autor, a quien hay que escuchar para encontrar la fuente de la sabiduría y de la verdad profunda. En efecto, el interés por las manifestaciones nacionales colectivas es un fenómeno típicamente romántico. No en balde A.W. Shlegel afirmaba que cuando un poema tiene un autor personal ya no es una canción; las canciones, para el romántico, las hace el pueblo. «*Es Poble* (escrito así, en mayúscula), *com s'homo, té un poc (o un molt) de filòsof, músic, poeta... i loco*» —escribía Francesc d'Albranca en el prólogo de la edición de su volumen I. Para él, este ente abstracto llamado «pueblo» poseería un sentimiento natural inagotable que se manifestaría («que parla») a través de la tradición. Así que sólo sería preciso prestarle oídos y escucharlo. De buen principio, el Dr. Camps relaciona su cometido con el de los fabulistas clásicos —Fedro, Esopo—, quienes no «hicieron» (crearon) sus fábulas sino que las recogieron («REPERIT» —dice—; el verbo *reperio* significa «encontrar», «recoger», y sólo puede encontrar el que busca) de labios del pueblo.

Como se sabe, el romanticismo valoraba los elementos culturales de los diferentes pueblos europeos: la lengua, los dialectos, el arte y la literatura tradicionales, la historia... a la búsqueda de las raíces nacionales. En aquel momento nadie era consciente de que el principio de las nacionalidades, forjado precisamente en la fragua del fuego romántico a comienzos del siglo XIX, no era aplicable en la Edad Media, puesto que se trataba de un concepto u-crónico.

La recogida de materiales, centenares de canciones i miles de cantares, que se vieron publicadas sólo muy parcialmente en el *Romancer Popular de la terra Catalana* (1893), gracias al trabajo ingente de Marià Aguiló i Fuster, conecta con la misma preocupación obsesiva del doctor Camps i del

maestro Ferrer e incluso guarda un cierto parecido con el lema del bibliotecario y erudito mallorquín, para quien «*Poble que sa llengua cobra, se recobra a si mateix*». Así pues, nuestros autores o recolectores han añadido sus nombres a los muy ilustres de Milà i Fontanals (*Romancerillo catalán*, 1853-1882), Francesc Pelay i Briz (*Cançons de la terra*), P. Bertran i Bros (*Cançons i Follies*), Aureli Capmany (*Cançoner Popular*, 1903-1913), Joan Amades, Tomàs Carreres i Artau (iniciador de los trabajos de un «*Arxiu d'Etnologia i Folkloric de Catalunya*». Materials, 1926-1929), Mn. Antoni M. Alcover, y ya en época más reciente, Josep Romeu i Figueres, Rafel Ginart Bauçà (*Cançoner Popular de Mallorca*, 1963, 1979) y Francesc de B. Moll, Antoni Gili i Ferrer (*Aportació al Cançoner de Mallorca*), o Josep Massot i Muntaner, etc.

No podemos recriminar a los recopiladores menorquines ya citados (a quienes deberíamos añadir las aportaciones también valiosas de otros folcloristas: Antoni Pons Orfila (a) «Fila-Or», Llorenç Galmés, Deseado Mercadal o Josep Pons Lluch, etc.) una cierta falta de cientifismo

en su trabajo. Lo importante para ellos era recoger, y hacerlo cuanto antes porque el tiempo, que todo lo borra y todo lo barre, no perdona nunca. Ellos procuraron obtener el mayor número de versiones para escoger de entre todas aquella que les pareciera más acertada (sin rechazar las demás: con frecuencia estas nos ilustran sobre las palabras que varían de una versión a otra. (Hoy sabemos que cada variante tiene que transcribirse completa pues ellas darán la clave del proceso «biológico» de la canción). Así mismo, cabe observar también que en el conjunto de los textos recopilados el autor debe tener el cuidado de anotar los diversos detalles sobre las circunstancias que rodean cada canción —costumbres de los que participan; si todavía se cantan o, si no, hasta cuándo se cantaron, etc.—, en la certeza de que siempre es interesante y conveniente reproducir de alguna manera el ambiente en que la canción operaba.

El libro de Andreu Ferrer Ginard (*Cançonetes menorquines. Recol·lides i anotades per... Artà*, 1922; Ed. Nura, 1981) contiene un total de 884



Homenaje a Margalida Pons (*Guida d'Alaior*) y a Margalida Portella, su hija, en el año 1979. Estas dos «glosadores» fueron de las pocas mujeres, sino las únicas, que cultivaron la «glosa» menorquina hasta la llegada de los últimos años del siglo XX, y no intervenían en sesiones de improvisación públicas. (En la fotografía, de izquierda a derecha: Josep Triay, Margalida Pons, Margalida Portella, Miquel Ametller i, a la guitarra, Esteve Barceló a finales de década de 1970; Archivo d'I-matge i Só de Menorca)



piezas distribuidas temáticamente de la siguiente manera: Aforísticas (17), Agrícolas (41), Alegría (9), Amorosas (89), Aritmética (4), Astronomía (12), Burlescas (43), Calendario (22), Cantares (13), Casamiento (44), Consejos (25), Cualidades personales (7), Desaires (5), Deseo (12), Despedida (15), Desprecios (50), Diálogo (15), Economía (8), Enigmas y epitafios (5), Fanfarronadas (14), Flores y frutas (26), Geográficas (42), Horas (6), Indumentaria (11), Infantiles (23), Inyectivas (23), Juegos de Palabras y Nombres (7), Enfermedades y Remedios (10), Maldición (9), Muerte (5), Música y Baile (15), Oficios y Ocupaciones (23), Plantas (19), Preguntas (4), Propósitos (4), Quejas (4), Reconvencciones (18), Recuerdo (4), Reflexivas (25), Religiosas (18), Satíricas (28), Satisfacción (5), Serenatas (11), Súplica (6), Tristeza y penas (9), Zoología (39).

El tomo primero del *Folklore menorquí. De la PAGESIA*,<sup>2</sup> de Francesc Camps i Mercadal, Francesc d'Albranca, en la parte que contiene sus *Cançons populars* (págs. 73-148), recoge hasta 445, cuya distribución se clasifica del modo siguiente: Amorosas (92), Líricas (40), Satíricas (274), de Labranza (36) y de Siega (3).

Teniendo en cuenta que el corpus acumulado supera, en Mallorca, las 30.000 canciones, puede decirse que Mallorca es «ama y señora» del folclore balear.

Desde luego las clasificaciones referidas carecen de sentido científico. Resulta imprescindible que el recolector no se limite a consignar el material, sino que, además, intente explicarlo y aporte todos aquellos datos que de alguna forma sean relevantes y que contribuyan al propósito de facilitar su estudio.<sup>3</sup> Veamos, por ejemplo, cómo en sus *Can-*

*tos Populares Españoles* Francisco Rodríguez Marín establece una clasificación según una concepción de la lírica popular como reflejo de la vida humana: Tomo I: Infancia (Nanas, Rimas infantiles, Adivinanzas, Pegas... Oraciones, ensalmos y conjuros). Tomos II y III: Juventud y Madurez (Proceso amoroso. Requebros. Matrimonio). Tomo IV: Miscelánea (Religiosas, Sentenciosas y Morales, «Cariño» y penas filiales, Históricas tradicionales, Locales, Varios, etc.).

Una carencia típica y común en estos compendios es la que se refiere a las composiciones de tema erótico, que, sin embargo, no faltaban en los cancioneros del s. XVII. («...que no es posible ni conveniente por ningún concepto dar a la estampa, que formarían por sí solos un grueso volumen»). Hubo que esperar al posfranquismo para que muchos estudiosos cambiaran su actitud, demasiado tarde para los intereses de la conservación de la canción popular.

Exceptuada, pues, la vena erótica, los cancioneros populares devienen una fuente inagotable de temas y formas. Desde la levedad y simplicidad de los canciones de cuna hasta la gravedad de algunos cantares sentenciosos. Desde los que adoptan formas dialogadas hasta los soliloquios. Desde los que contienen alguna descripción sencilla y desnuda hasta las basadas en profundas complejidades metafóricas. No es necesario seguir... De hecho, no hay aspecto de la vida que no tenga reflejo en el cancionero: penalidades y dolores, alegrías y placeres, lágrimas y risas y cantos y trabajos y miserias, cárcel y libertad, orgullo y desprecio, burlas y verdades, sentimiento religioso y anticlericalismo. Puede tal vez que, dependiendo del ámbito geográfico, se dé primacía a un aspecto sobre otros posibles; que en unos lugares la expresión sea más honda y apasionada; que en las zonas litorales haya, naturalmente, cánticos marineros que no se dan en tierra firme, que las costumbres y los trabajos de la gente montañesa sean bien diferentes a los del llano.

Pero en nuestro cancionero hay de todo; sus cantares se hacen eco de todo lo humano. Vamos a ver, pues, algunos ejemplos.

Se recogen canciones como estas que nos ilustran sobre el estoicismo mejor que el mismo Séneca: «*Vols que et digui sa raó/ per quin estil hem de viure?/No hem de plorar ni riure/ ni estar content ni felló*». He aquí la formulación en verso del ideal de ataraxia, es decir, de la felicidad por ausencia de pasiones.

O nos enseñan tantas y tan bellas tonadas y ritmos musicales, con un gran contenido lírico y metafórico, como la que empieza diciendo «*A l'aire, me'n vaig a l'aire,/ a l'aire, sa meva amor...*»; igualmente aquella otra de ternura naïf, verdagueriana: «*Bon Jesús, quan vós vau néixer,/va néixer un roseret blanc/amb una fuia pintada/color de la vostra sang*».

El amor, que resplandece de vida («*Cara de sol resplendent,/ tot lo món il·luminau./Com a dins l'església entrau,/ los difunts fan sentiment./ Mirau què ha de fer la gent/ des lloc a on habitau*»), es una sed insaciable: «*Estava qui m'abrasava /per l'amor d'un jovenet;/ com més bevia, més set,/ s'aigo no m'assaciava*». O sea que: «*Un fadrí enamorat/ i una fadrina no gaire,/ és com un qui va a dur aigua/ i troba es pou eixugat*». Pero el amor también provoca mucho dolor y ya es bien sabido que hay penas que matan: «*Diuen que sa pena mata/ i jo no ho dic aixuíx;/ / que si sa pena matava,/ ja m'hauria mort a mi*»; «*Diuen que l'amor mata/ i això no és veritat,/ perquè si l'amor matava/ jo ja en seria enterrat*»; en la versión castellana: «*Dicen que la pena mata; /yo digo que no, que no,/ que si la pena matase/ ya me hubiera muerto yo*».

La sentencia del sabio (Salomón su prototipo): «*Salomó va dir, va dir/ que dins es llibres se troba: / malalt que aplega sa roba / és senyal que es vol morir*»; o la profecía del santo: «*Sant Vicenç, que era sabut, / va predir que es temps vindrien / que ses dones cercarien /ets homos, i ja és vingut!*».

Comprobemos también cómo, en el tópico de la mirada que mata, el cancionero popular no tiene nada que

<sup>2</sup> Obra premiada, como ya se ha dicho, por el Ateneo de Mahón, el 6 de octubre de 1912; editada a Mahón el 1918 y reeditada por el Consell Insular de Menorca y la Entitat Local de Es Migjorn Gran, el 1986, edición y notas a cargo de Francesc Florit Nin.

<sup>3</sup> Esta fue la tarea que realizó magníficamente F. de B. Moll en el prólogo del *Cançoner Popular de Mallorca*, del padre Rafel Ginard Bauçà.

enviadir al famoso madrigal de Gutierre de Cetina («Ojos claros, serenos.../...../ ya que así me miráis, miradme al menos»): «*Vós que amb so mirar matau, / matau-me sols que em mireu, / que més m'estim que em mateu, / que viure si no em mirau*». Porque vamos a ver: «*Què són aquestes mirades / que me dónes de través? / Mira, no me'n donis més, / que al cor me són punyalades!*»

A veces, nos sorprenden sus insólitos hallazgos surrealistas: «*Un cranc fregia patates/ dins una espiga de blat/ i un calamar escabetxat/ s'adobava ses sabates/ mentres que un gall sense pates/ encaçava un nivolat*». «*Plou i fa sol, / ses bruixes se pen-tinen, / plou i fa sol, / ses bruixes porten dol*». «*Gent sense ulls/ paladar de cabra: / mal menjàsseu baladre!*».

Quizás ahora entendamos mejor la susodicha frase de Francesc d'Albanya al escribir que «*Es Poble (així, en majúscula), com s'homo, té un poc (o un molt) de filòsof, músic, poeta... i loco*».

Y, con todo, al mentar «es Poble», legítimamente nos preguntamos quién es el pueblo que canta canciones. Y ¿cómo las hace?

Quedó hace tiempo superada la controversia entre románticos y positivistas sobre el origen de los cantos populares. Mientras los primeros creían ver el espíritu del pueblo en el folclore, otros afirmaban con rotundidad que todo caso de literatura tradicional debe (de) tener un autor, una fecha y una patria. Sin embargo, unos y otros no dejaron de observar que las canciones en boca del pueblo experimentan, por el mero hecho de cantarse, procesos de cambio. Es el metabolismo propio de los seres vivos. La canción revive cada vez que alguien la canta. Pensemos que la poesía popular ha subsistido en la memoria de las gentes, que al cantarla o recitarla, la ha ido transformando y modificando según las necesidades expresivas de la comunicación oral directa.

El autor de una canción es, efectivamente, el portavoz de una comunidad y en este sentido sería correcto hablar del arte del pueblo como si

se tratara de una actividad colectiva. Se puede afirmar que el talento es propio del individuo creador, pero que los intereses espirituales y las vivencias son comunes y que una canción pasa a ser «del pueblo» una vez que esta se ha convertido en patrimonio de la comunidad.

En la caracterización del poeta popular legendario (el mítico glosador ciudadelano Mestre Josep Vivó, por ejemplo, cuya vida transcurrió en el siglo XVIII), se considera al glosador como un personaje poderoso; pero, cuidado, siempre poderoso entre los suyos, pero no fuera de su

que denuncia la falsedad de las promesas políticas del dictador y la abismal distancia entre la retórica nacional y la realidad durísima: «*Nostro pa de cada dia, / que has tornat de petitó! / Açò no era sa ració / que en Franco mos prometia...*»

Y es así que el tema más banal adquiere un sesgo diferente al hallarse sometido al molde del poeta popular. Más aún, como ha escrito Fèlix Balanzó en el número 16 de la revista Randa,<sup>4</sup> «en la medida en que el código utilizado es representativo de la colectividad, su realización hace que el usuario pertenezca



Fotografía de una sesión de «glosat» en Ciutadella a finales de la década de 1970, diversos (En la fotografía de izquierda a derecha: Josep Triay, Llorenç Pons Oliveres (*L'amo de Montefi*) i Gabriel Cardona (*Biel s'arader*) a finales de la década de 1970; Archivo d'Imatge i Só de Menorca)

ambiente y de su círculo social: nunca se hubiera podido casar, pongamos por caso, con la hija de un hacendado; ahora bien, tenía potestad para contestar a un señorito con una glosa inapelable. El «señor» o el contrincante huyen, escapan de la lengua del glosador, más hiriente que un puñal: «*Voltros sortiu a pas-setjar, / i sortiu quan ne fa fresca, / vos ben ompli sa ventresca / i jo no hi puc arribar. / Jo en ne veure gent d'aquesta / elsi dic lladres de pa!*»

Recordamos de tiempos más recientes, cuando la inmediata posguerra, esta queja desacomplejada,

al grupo: el uso reúne a los usuarios». El código no es otro que el de la lengua que juega con las palabras en sus moldes rítmicos y que se actualiza en cada canto.

La forma de entender la autoría en este tipo de literatura avala el pensamiento de B. Croce, quien consideraba que todo arte era personal e impersonal a la vez y que, por ello, era capaz de expresar tanto lo individual como lo más típico. El arte del pueblo no sería, pues, creación del

<sup>4</sup> «Lloc i funció de la poesia oral. Contribució al seu estudi lingüístic» (págs. 153-170).

pueblo, entendiendo por pueblo algo así como una fuerza anímica homogénea, tal como creían los románticos. En cambio, sí se podría afirmar que el arte del pueblo es la creación de unos pocos siendo propiedad de muchos. Y de la misma manera que no existe ninguna obra artística que exprese absolutamente un estilo histórico, así, en opinión de Arnold Hauser, tampoco existe ninguna versión de una canción del pueblo que pueda considerarse como la única decisiva, sino que todas las versiones gozan del mismo derecho a ser consideradas como relevantes. En el cancionero catalán abundan, por ejemplo, las versiones de romances como el *Romanç de Na Roseta*; en una isla pequeña como Menorca, en Ciudadela se recoge la versión que empieza localizando en un predio de su término municipal («*Davallant de son Tarí/ amb una fosca molt grossa...*») mientras que en Mahón se lo sitúa en otro lugar de su propio término («*Davallant de Tornaltí / amb una fosca resolta...*»); el famosísimo romance «*La presó de Nàpols*» en determinados sitios es «*La presó de Lleida...*». En el *cançoner* de Menorca encontramos también numerosos textos que se leen más o menos igual en otros países, islas o regiones:

«El mirall que jo em mirava  
anit passada es rompé.  
L'he romput i no en tenc d'altre  
i ara ambe què em miraré?  
— Amb sa cara de s'al·lota  
que és es mirai vertader»  
(Eivissa)

«Anit passada es rompé  
es mirai amb què em mirava;  
vam ara com ho faré  
sense es mirai que em 'gradava».  
(Menorca)

«Valdria més ser en galera  
tot es temps que un home viu,  
que haver de llaurar en s'estiu  
a lloc prim de poca terra».  
(Eivissa)

«Saps que més val 'nar en galera  
tot es temps que un home és viu,  
que no llaurar en s'estiu  
a lloc fort i poca terra».  
(Menorca)

Decimos que los ejemplos son numerosísimos porque, sin duda, el género más fecundo y característico del pueblo es el de la lírica, que ofrece formas relativamente sencillas y flexibles y que en toda ella se aspira el perfume de la espontaneidad y la variedad. Antiguas canciones de trabajo, dedicatorias amorosas, cantos de bodas, plantos por la muerte de un ser querido, composiciones religiosas y patrióticas, fórmulas mágicas o cabalísticas, etc. constituyen parte de una poesía comunitaria primitiva, que algunos autores han definido como una gran estructura profunda del pensamiento indoeuropeo o, más aún, de la humanidad entera.

Con el paso del tiempo los temas cambian, porque también van cambiando las formas de existencia y las perspectivas desde las que contemplamos la vida. Pero la fuente donde beben dichas composiciones no es otra que la de los tópicos de la lírica universal y atemporal. En el siglo XVII, el Barroco impuso la idea del ingenio, del arte de la agudeza mental. El crítico Correas escribe en su *Arte de la lengua castellana* (1625), al referirse a las *seguidillas*: «son aparejadas y dispuestas para cualquier mote y dicho agudo y sentencioso, y agudo de burla o grave». Es decir, fijémonos en que son aptas para cualquier finalidad, seria y circunspecta o burlesca y juguetona, siempre que responda a un pensamiento «agudo». Frente a la sencillez y simplicidad de la canción antigua, la del siglo XVII impondrá su ingenio; frente al símil, la metáfora. Estas canciones serían, pues, claramente deudoras de la poesía culta y se popularizaban en la medida en que se hacían famosos sus autores (Lope, Quevedo, Góngora, el Rector de Vallfogona...).

Veámoslo, por ejemplo, en el conocido tema de la mirada que mata:

a) «Dióte el cielo, señora, / los ojos  
negros / para que traigas luto / por  
los que has muerto.»

b) «Si con el mirar matas, / niña,  
pregunto: / ¿dónde vas enterrando /  
tanto difunto?»

c) «Préstame tus ojos / para esta  
noche, / que me importa la vida /  
matar un hombre».

En ellas descubrimos, sin duda, intensidad expresiva y profundidad conceptual.

Aunque las formas métricas más frecuentes en el cancionero menorquín sean las de cuatro versos, ya sea con rima alterna (abab) [*Mares que teniu filletes / maldau-les a ben guardar, / que elles són tan senzi-lletes / com es vidre, de trençar*] o cruzada (abba) [*En Joan quan va arribar / amb aquelles sabatotes / encalçava ses al·lotes / per darrera un campanar*], también encontramos las series de versos pareados (especialmente en las llamadas *codolades*), probablemente huellas de viejos romances, y así mismo encontraremos, aunque no tan abundantes, las seguidillas. Como se sabe, la seguidilla es una estrofa y un género poético de tradición castellana y de probable origen mozárabe. Al principio, constaba de dos versos partidos en dos hemistiquios desiguales, uno largo y otro corto, de medida variable, pero que posteriormente se regularizaron en un hexasílabo casi siempre femenino y un tetrasílabo, contándolos según el cómputo silábico del catalán, que así nos daría un verso decasílabo (endecasílabo según el cómputo español) con cesura 6' + 4. Sin embargo, eran transcritos como versos independientes. De ello resultó, pues, una estrofa de cuatro versos alternativamente largos y breves, con asonancia en los pares. A partir del siglo XVII, al lado de la seguidilla simple, se desarrolló la llamada seguidilla con bordón, que añadía al cuarteto originario un terceto formado por un verso largo entre dos breves, que también asonantaban entre sí. El esquema de las dos formas de seguidilla es, pues, 6'a 4b 6'c 4b (4d 6'e 4d).

Desde finales del siglo XVI, como ocurrió en la literatura catalana con



otras formas populares de la tradición castellana, la seguidilla mereció la atención de autores prestigiosos, de los que, a su vez, la tomaron los poetas catalanes a partir del Barroco. Con todo, en catalán no gozó de favor popular. Modernamente, a pesar de haber sufrido una cierta recesión al no ser considerada estrofa genuina, ha sido cultivada con acierto por algunos autores clásicos contemporáneos como Salvador Espriu:

*Veníem de Sinera  
al fons del lluny.  
La tarda s'emportava  
la seva llum.*<sup>5</sup>

He aquí una seguidilla menorquina con bordón:

*Si Déu va fer en sis dies  
totes ses coses  
i sols va descansar  
complerta s'Obra,  
Ell mos ensenya  
que fins que siguem morts  
hem de fer feina.*

Desde luego, la mayoría de las seguidillas que se encuentran en Menorca deben de tener su origen en el Cancionero Popular Español (CPE) pues su forma lingüística así lo indica. Comparemos:

a) *Ventanas en la calle / son peligrosas / que son peligrosas / para las madres que tienen / niñas hermosas* (Menorca).

– *Bentanas a la caye / son peligrosas / pa las madres que tienen / hijitas mosas.* (CPE, 1045).

b) *Tus ojos y los míos / siempre se miran; / pero no se declaran / lo que se estiman...* (Menorca)

– *Tus ojos y los míos / se han enredado / como las zarzamoras / por los vallados* (CPE, 227).

– *Tus ojos y los míos / se miran y hablan; / pero los corazones / no*

*se declaran. / Mas te prevengo / que si tú no te explicas, / yo no te entiendo.* (CPE, 131).

c) *¡Que caigue la luna! / ¡Que en medio de la plaza / caigue la luna! / ¡Que de las cuatro partes / tú n'eres una!* (Menorca).

– *Para olvidar tu querer / he de ver yo dos señales: / que se caigan las estrellas / y que se sequen los mares* (CPE, 369).

– *Argún día querrá Dios / que la Pascua caiga en biernes / y la luna en tu tejao / y yo en la cama en que duermes.* (CPE, 276).

– *Salga el sol, si ha de salir, / y si no, que nunca salga; / que para alumbrarme a mí, / la luz de tus ojos basta* (CPE, 48).

Ahora se entiende mejor de qué se trata esta señal de amor tan extraordinaria que obliga a la Luna a caer en medio de la plaza. Pero ¿cuáles son esas misteriosas «cuatro partes»? La respuesta está también en el Cancionero:

*Yo te tengo de querer / aunque le pese a mi estrella; / aunque contra mí se junten / aire, fuego, mar y tierra* (CPE, 332).

He ahí todo un ejemplo de voluntad prodigiosa: el enamorado está dispuesto por amor no sólo a modificar su propio destino, lo que, en principio, sobrepasa a su propia capacidad de intervención, puesto que el destino ya viene determinado en su estrella, sino que también se declara capaz de enfrentarse con los cuatro elementos de la naturaleza en su conjunto. El poeta enamorado eleva así un gradó más su ya hiperbólico texto que dice:

*«Aunque las piedras den gritos, / y el sol deje de correr, / y el agua del mar se acabe, / no dejaré tu querer* (CPE, 331).

¿Hará el amor posible que alguien despierte del sueño eterno? ¿Será el amor capaz de vencer a la muerte? ¿Obrará acaso el milagro de la resurrección? Para

finalizar, dejo al lector la siguiente copla que recogí en Alayor hace unos años<sup>6</sup> y que cuenta cómo una madre o bien un enamorado o enamorada exigen a la persona de ojos negros como el azabache, ojos que se han cerrado prematuramente en el sueño eterno, que cumpla la promesa que en vida no dejaba de repetir: El amante siempre vela o sea que quien tiene amor no duerme jamás:

*Desperta't, ulls d'atzabeja;  
desperta't, no tenguís son,  
que quan eres al món deies  
[que] «aquell qui té amor no dorm».*

Me arriesgo a traducir esta pequeña joya y que el lector me perdone el atrevimiento

*Despierta, ojos de azabache;  
despierta, no duermas más,  
que en el mundo tú decías:  
«no duerme quien amor da».*

## BIBLIOGRAFÍA

- CAMPS I MERCADAL, FRANCESC –*Francesc d'Albranca*– (1918): *Folklore menorquí* (De la Pagesia); dos volúmenes. Maó. [Existe una reedición de 1986 a cargo de Francesc Florit Nin; IME, col·lecció Capcer, n.º 4 i 6].
- DÍAZ-PIMIENTA, ALEXIS (1998): *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Prólogo de Maximiano Trapero. Sendoa editorial; Oiartzun (Guipuzkoa).
- FEBRER I CARDONA, ANTONI (2005): *Poesies I: Gloses i cobles*. Introducción y estudio a cargo de Maria Paredes Baulida y Josefina Salord Ripoll. IME / UIB / Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Biblioteca Marian Aguiló, 40. (Vol XI de l'Obra Completa d'A. F. i C.).

<sup>5</sup> Salvador Espriu: *Per a la bona gent, Record de la «Miseriòrdia»* de Canet, 9-12.

<sup>6</sup> Me la contó en Alayor la Sra. Humbert el 16 de mayo de 2000, después de finalizar un cursillo sobre literatura popular dentro de los cursos de la universidad abierta de la UIB.

LÓPEZ CASASNOVAS, JOAN:  
*Estudi del cançoner popular menorquí*, Quaderns de folklore, n.º 8. Ed. Col·lectiu folklòric de Ciutadella, 1982.

PAREDES BAULIDA, MARIA (2000 a): «Antoni Febrer i Cardona i la poesia popular». En: Mas i Vives, Joan; Miralles, Joan; Rosselló, Pere

(ed.), *Actes de l'onzè Col·loqui Internacional de la Llengua i Literatura Catalanes*. (Mallorca, 8-12 de setembre de 1997). Barcelona: Universitat de les Illes Balears; Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pág. 191-216.

PAREDES BAULIDA, MARIA (2000 b): «L'il·lustrat Antoni

Febrer i Cardona davant la poesia popular». *Publicacions des Born* (Ciutadella de Menorca), n.º 8, pág. 111-135.

SERRÀ I CAMPINS, ANTONI (2000): «Literatura oral», *Nou Diccionari 62 de la Literatura Catalana*, dirigit per Enric Bou; Ed. 62, Barcelona (pág. 388-391).